Renata Śniecikowska

"Nowa muzyczność"? : fonostylistyka awangardowa i jej współczesne kontynuacje

Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica 15, 121-140

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

Beata Śniecikowska

„Nowa muzyczność"? Fonostylistyka awangardowa i jej współczesne kontynuacje

W niniejszym szkicu chcę zaproponować przede wszystkim możliwie najciekawszą i najbardziej odkrywczą podróż po dźwiękach. Istotne dla moich rozważań rozstrzygnięcia teoretycznoliterackie pojawiać się będą tutaj niejako mimochodem, co jednak nie unieważnia ich znaczenia[1]. Artykuł jest próbą zaprezentowania zjawisk, w stosunku do których rozważać można użycie terminu „nowa muzyczność"[2]. Pełny (czy choćby pełniejszy) opis różnorakich fenomenów literackich i zagadnień teoretycznych, które wiązać można z tytułowym pojęciem musiałby wielokrotnie przerastać rozmiar tej publikacji. W tym miejscu zasygnalizować chcę zatem jedynie istotne, a często niedostrzegane problemy awangardowej[3] fonostylistyki[4] oraz pewne dźwiękowe filiacje między awangardą a współczesnością. Przede wszystkim zaś unaocznić (i „unausznić") pragnę różne, w szczególności te wcześniej „niesłychane" możliwości kształtowania warstwy brzmieniowej poezji.

Interesować mnie będą dwa rozumienia terminu „muzyczność". Odwołuję się z jednej strony do „muzyczności" młodopolskiej, jako do wyrazistego z perspektywy poetyki dźwięku punktu wyjścia dla twórców międzywojnia, z drugiej zaś do typologii, od której trudno już dziś abstrahować: kategoryzacji zaproponowanej przez Andrzeja Hejmeja[5]. W tej perspektywie zajmuje mnie „muzyczność I" („wszelkie przejawy odnoszone do sfery instrumentacji dźwiękowej i prozodii, świadomie kształtowane zarówno w związku z muzyką natury, jak i w mniejszym stopniu z muzyką kultury"[6]).

---

[1] Szerzej — i z nieco innych perspektyw — opisuję poetykę dźwięku futuryzmu i awangardy krakowskiej w książce *„Nuż w uhu"? Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wrocław 2008 (por. w szczególności *Zakończenie*, s. 520–550). Tam również znaleźć można obszerne, zwykle jednak prowadzone pod innym kątem niż w niniejszym szkicu, analizy utworów futurystycznych, na które się tu powołuję. Zob. także: B. Śniecikowska, *„Manifest Neolingwistyczny v. 1.1" i jego poetyckie potomstwo — twórczość nowatorów czy paseizm*, [w:] *Polska literatura najnowsza — poza kanonem*, red. P. Kierzek, Łódź 2008, s. 148–171.

[2] Konsekwentnie proponuję zapis pojęcia „muzyczność" w cudzysłowie. Przyjmuję tę strategię przez wzgląd na w oczywisty sposób niedosłowny charakter „muzyczności" literatury, a w szczególności — „muzyczności" odnoszonej do różnorakich zjawisk z zakresu instrumentacji dźwiękowej. Por. np. L. Pszczołowska, *Instrumentacja dźwiękowa*, Wrocław 1977, s. 51–52; P. Kierzek, *Muzyka w „Żywych kamieniach" Wacława Berenta*, Kraków 2004, s. 29–37; Cz. Zgorzelski, *Elementy „muzyczności" w poezji lirycznej*, [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002, s. 79–100.

[3] Przymiotnika „awangardowy" używam dla określenia działań obu awangardowych ugrupowań: futuryzmu i awangardy krakowskiej.

[4] Termin „fonostylistyka" zapożyczam z badań Jerzego Paszka (por. J. Paszek, *Stylistyka. Przewodnik metodyczny*, Katowice 1974, s. 11–55). Używam go, podobnie jak Paszek, dla opisu różnorakich zjawisk z zakresu nieregularnej instrumentacji dźwiękowej.

[5] Zob. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2002, s. 53–67.

[6] Tamże, s. 52.

Materiałem badawczym są dla mnie przede wszystkim teksty poetyckie futurystów i twórców awangardy krakowskiej oraz — na drugim krańcu historycznoliterackiej skali — współczesnych młodych poetów neolingwistów. Czy można łączyć fonostylistykę obu międzywojennych ugrupowań, tak często stawianych wobec siebie w ostrej opozycji? Naturalnie nie do końca, tym bardziej że futurystyczna poetyka dźwięku w wielu punktach zasadniczo różni się od poetyki brzmień Zwrotniczan. Badania „nowej muzyczności" wymagają jednak szerszego spojrzenia na dźwiękowość polskiej awangardy. Futuryzm był w dwudziestoleciu zjawiskiem dość efemerycznym i bardzo „osobnym". To ruch, który pozostawił po sobie całe fascynujące fonostylistyczne „bestiarium" zapraszające do różnorakich eksploracji. Ograniczenie się wyłącznie do spuścizny futurystów mogłoby jednak sugerować, że istotne zmiany w tkance brzmieniowej poezji międzywojennej nie dotknęły rozleglejszych obszarów, a takie ujęcie byłoby z gruntu chybione. Mogłoby również wieść do dalszych historycznoliterackich nieporozumień w badaniach nad dźwiękowością poezji kolejnych dziesięcioleci. Futuryzm uznaję za najgłośniejszy, inicjalny „akord" zmian w fonostylistyce polskiej liryki, za tym akordem[7] szły jednak kolejne nowoczesne „zdania muzyczne" w liryce.

Punktem wyjścia mojego studium jest tradycja Młodej Polski. Ograniczę się do możliwie najkrótszej, nieco upraszczającej charakterystyki „muzyczności" tego okresu (wiązanej naturalnie z poetyką symbolizmu)[8]. Oto jej podstawowe wyznaczniki:

- znaczeniowa „mglistość", tajemniczość i powaga świata przedstawionego,
- użycie słów konotujących znaczenia dźwiękowe: nazw utworów muzycznych, instrumentów, tańców itp.,
- różnego typu powtórzenia: repetycje słów, fraz, wersów, anafory, aliteracje, paraleliczne i refreniczne struktury wierszowe (utrzymane zwykle w numerycznych systemach wersyfikacyjnych),
- stosunkowo częste użycie onomatopei wyrazowych (sporadyczne natomiast onomatopei właściwych),
- użycie wyrazistych brzmieniowo słów rzadkich w mowie potocznej, często — poetyzmów, wplatanie do wierszy barbaryzmów i zapożyczeń,
- próby odwzorowywania struktur utworów muzycznych.

Co z „muzycznym" dziedzictwem poprzedników robią futuryści? Zdaje im się, że mogliby wszystko — jeśli naturalnie zechcą. Jasieński deklaruje:

[...]
Znam słowa śmigłe jak uda sarn.
Znam słowa równe biblijnym psalmom,
Nad łóżkiem moim **śpiewał** Verhaeren
I długie **fugi zawodził** Balmont.
[...]

[7] Niekiedy nawet — niezależnie od niego w perspektywie różnorakich literackich wpływów i inspiracji.
[8] Szerzej piszę na ten temat książce *„Nuż w uhu"?*, dz. cyt., s. 53–80.

Mógłbym na nerwach dojrzałych panien
Grać jak na **strunach** cienkich jak włoski.
Mogę tak pisać jak Siewierianin,
Mogę tak pisać jak Majakowski.

Mogę tak pisać jak Apollinaire.
Mogę tak pisać jak Marinetti. –
[...]

O bracia włoscy, rosyjscy, francuscy,
Tacy ogromni w swoim patosie!
O ukochani, najdrożsi, bliscy —
Mam już was wszystkich po dziurki w nosie!
[...][9]

Nierzadko istotnie polscy futuryści piszą jak Siewierianin, jak Balmont, jak Verhaeren — częściej może na nutę symbolistyczną niźli pod dyktando Marinettiego. W sferze manifestu głośno odżegnują się od symbolizmu, w konkretnych tekstach nader często preparują jednak nastrojowe dźwiękowo-semantyczne mglistości bądź twórczo rozwijają pomysły antenatów. Stworzyć można całą typologię przekraczania wytyczonych przez młodopolan granic[10]. Tutaj interesuje mnie jednak przede wszystkim awangardowe *novum*. Spójrzmy zatem (i posłuchajmy), jak szerokie było spektrum działań polskich futurystów. Ograniczę się tylko do przywołania swoistych ekstremów.

W poemacie Aleksandra Wata *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka* czytamy:

> A kiedy na niebo wypełznie poszarpany nędzarz-zorza, zaśpiewam dziwną canzonę o *Ulalume na różowym wieprzu*[11];
>
> Fioletowe legendy głaszczą nabrzmiałe żądzą lędźwia lipcowych dni. [...] Likier szartrez werwena i godziny nie chcą ujść i kładą się płazem na bazaltowe wiry, obłędne w adagio perfumowanych fioletów. Psy szczekają w borealny księżyc, którego smak pergaminowy szeleszcze w kawowego koloru kosmatej łapie Demiurga. [...] Bizantycka Bogurodzica i Łazarz z martwych wstający chłoszczą się śród dźwięków orgiastycznych organów[12];
>
> Protoplazmy moich oczu ukochały się i złociste solferiny wybrzęczą ci pieśń zwycięską pilotów: metafizyczne drążenia marnotrawnych synów[13].

Cytowane fragmenty parodystycznie intensyfikują symbolistyczną poetykę dźwięku. Po upływie niemal stu lat czytelnicy wciąż szokowani są absurdalnym spiętrzeniem poetyzmów i barbaryzmów, znakomitą purnonsensową parodią

[9] B. Jasieński, *[Zmęczył mnie język...]*, [w:] *Utwory poetyckie, manifesty, szkice*, wstęp i oprac. E. Balcerzan, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972, s. 46–49 (podkr. – B. Ś.).

[10] Por. B. Śniecikowska, *„Nuż w uhu"?*, dz. cyt., s. 80–150.

[11] *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp i komentarz Z. Jarosiński, wybór i oprac. H. Zaworska, Wrocław 1978, s. 235.

[12] Tamże, s. 252–253.

[13] Tamże, s. 259.

synestezji, gęstością aliteracyjno-onomatopeicznej siatki brzmień. Semantyka poszczególnych ustępów dopełnia dzieła — ostatecznie nicuje (i unicestwia) poetykę symbolizmu, w „dziwnych canzonach", „śród dźwięków orgiastycznych organów" ośmiesza młodopolską „muzyczność".

A oto kolejna ekstremalna propozycja futurzymu:

> Carmen karmin warg zżarzyła wkrąg —
> W kastaniet klaszcze rąk. I hasa
> Eros, rosa skrzy się — Kolan róż
> I słońcowy wściekle słodki z stali tasak
> I mgławość mlecznych pełnych pereł krużu[14].

Kunsztowny *Pereł* Anatola Sterna w zupełnie inny sposób wchodzi w symbolistyczną orbitę. Tekst odwołuje się do libretta znanej opery, swoiście je jednak streszczając i zaskakująco rozkładając akcenty (hasający Eros, róż kolan, wściekle słodki... tasak — zamiast sztyletu, którym Don José morduje Carmen). Mamy tu do czynienia z maksymalną kondensacją znaczeniową i brzmieniową, jednoczesnym użyciem wielkiej ilości chwytów fonostylistycznych typowych dla liryki przełomu XIX i XX wieku. Semantyczno-dźwiękowe nawiązania do młodopolszczyzny są bardzo wyraźne (to m.in. sam temat tańca czy zamykający tekst majstersztyk poetyzmu: „mgławość mlecznych pełnych pereł kruż"). Dokładny opis wszystkich zabiegów futurysty po wielokroć przekraczałby objętość utworu — w pięciu krótkich wersach spotkają się bowiem: liczne aliteracje i harmonie wokaliczne, onomatopeja, anafora, nieregularny rym wewnętrzny i wreszcie — wyszukane paronomazje (łącznie z wyjątkowo rzadką figurą *parechesis*: „Carmen karmin"). Instrumentacyjna hiperpoprawność wiedzie do całkowitego zaprzeczenia młodopolskich dążeń — w miejsce liryki „muzycznej", nastrojowej, tajemniczej, „rozlewnej" otrzymujemy tekst skrajnie trudny artykulacyjnie, najeżony fonicznymi rafami, „pokawałkowany" na poszczególne, z trudem odczytywane wyrazy (mimo że *Pereł* nie ma nic wspólnego z Marinettowskimi „słowami na wolności"!).

Inna Sternowska strategia udziwniania i utrudniania tekstowych brzmień to maksymalne nasycenie tekstu paronimami. Oto futurystyczne *Południe*:

> Padł welon w len
> Mięta zmięta — Gdzie melon? —
> (A w kapelusik wpięta pięta.)[15].

Wbrew pozorom wiersz daje się dość spójnie eksplikować semantycznie: mamy tu upadający welon, łąkę ze zgniecioną przez kochanków miętą, kapelusz — być może melonik — leżący obok pięt. Nie znaczenia są tu jednak najważniejsze, a sama ekwilibrystyka semantyczno-dźwiękowa (liczne figury pseudoetymologiczne[16]). Utwór jest ciekawym przykładem balansowania na cienkiej linie między homofonicznym komunikatem językowym a ludycznym nonsensem.

[14] Tamże, s. 203.
[15] Tamże, s. 204.
[16] Termin ten stosuję wymiennie z „pozorna figura etymologiczna".

Rzeczywiście zbliżamy się do komicznego purnonsensu, nie przekraczamy jednak tej semantycznej granicy. Autor właściwie rezygnuje przy tym z „muzyczności" typowej dla młodopolszczyzny. Gęsta siatka pozornych etymologii (rzadkich w liryce przełomu XIX i XX wieku) i dwukrotnie zastosowane rymy wewnętrzne implikują wprawdzie aliteracyjność utworu, trudności artykulacyjne płynące z wielkiego nagromadzenia paronimów nie pozwalają jednak na zaistnienie wspomaganej dźwiękowo „muzycznej" nastrojowości. Wyklucza ją także wyraźny aliteracyjny nadmiar i wreszcie — naturalnie — sama semantyka tekstu.

A oto jeszcze inna spośród zrealizowanych potencji futuryzmu i inny skrajnie trudny artykulacyjnie wiersz — *na rzece* Brunona Jasieńskiego:

na rzece rzec ce na cerze mrze
pluski na bluzgi wizgi
w dalekie lekkie dale że
poniosło wiosłobryzgi

o trafy tarów żyrafy raf
ren cerę chore o ręce
na stawie ta wie na pawie staw
o trące tren terence

na fale fal len na leny lin
nieczułem czołem czułem
od doli dolin do Lido lin
zaniosło wiosła mułem[17].

Tekst jest bez wątpienia nastrojowy, tajemniczy, zanurzony w semantycznej „mgle"[18]. Z perspektywy poezji przełomu XIX i XX wieku tajemniczości i niejasności jest tu aż nadto. Są one przy tym wsparte konsekwentną głęboką aliteracją i pseudoetymologizacją, co wiedzie do silnej homofonizacji poszczególnych partii utworu. „Muzyczność" młodopolska dawno została za nami. Posunięta miejscami *ad absurdum* instrumentacja, stanowiąca, jak się zdaje, wyłączną motywację niektórych fraz i wersów, nie pozwala na prostą eksplikację sensów namopanicznego tekstu[19]. Wiersz balansuje między pełną echowych powtórzeń, poważną „muzycznością", która zdaje się wywodzić jeszcze z symbolizmu, a znakomitą, ludyczną zabawą słowną. Powagę nakazują wyrazy takie jak: „mrze", „chore", „tren". Furtką, a może nawet — bramą, dla ludyczności jest komizm wybranych leksemów, ustawianych dodatkowo w paronimiczne ciągi (np. „żyrafy raf"), a także sam rozkład słów i multiplikacja ich

[17] B. Jasieński, dz. cyt., s. 40–41.

[18] Istnieją różne możliwości interpretacji utworu — por. E. Balcerzan, *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasieńskiego*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968, s. 65–66; tegoż, *Wstęp*, [w:] B. Jasieński, dz. cyt., s. LXVI; Z. Jarosiński, *Wstęp*, [w:] *Antologia polskiego futuryzmu*., dz. cyt., s. CII, B. Śniecikowska, *„Nuż w uhu"*?, dz. cyt., s. 31–32, 268–270.

[19] O „słopiewniach", „namopanikach" i „mirohładach" jako terminach genologicznych opisujących nacechowane brzmieniowo utwory „asemantyzujące" — por. tamże, s. 202–205.

bliskich fonicznie cząstek oraz stworzonych na potrzeby wiersza niby-wyrazów („na stawie ta wie na pawie staw", „na fale fal len na leny lin", „trafy tarów żyrafy raf").

W tym miejscu przywołać warto również wyjątki z Watowskich namopaników, utworów, które analizować można w najrozmaitszych kontekstach językowych i historycznoliterackich: z perspektywy awangardowej ludyczności, ale też — poprzez pryzmat odniesień do sfery *sacrum* oraz np. intertekstualnych dialogów z rosyjskimi zaumnikami[20]. Glosolaliczne słowotwórstwo ściśle splata się z instrumentacją dźwiękową:

> I kosujka na białopiętrzach sfrunęła i płonącoręką
> dobiedrza złotogórzy i podgórza i rozgór tu grały
> **namopaniki**
> Po nikach czarnoważe ważki i grajce rozgarniać
> krawędzi żółciebiesów i rozwrażon i tragowąszcz
> i trawągoszcz gąszcze zielone, zielone, zielone!
> na tramwajach tram na wyjach trawa!
> [...][21];
>
> [...]
> O barwy o baruwy — o raby barbaruw, barany herubuw
> o barwicze o czabary — babuw czary, o bicze rabuw
> o barwiasy o syrawy — o basy wiary, o bary ras!
> [...][22];
>
> [...] Na pagurach chrabonszczy lew o chrabonczyna o chrabonczyki rozchrabonczyn i lew chrabonszczoncy on jach chrabonszcz. [...] Gwiazy jamiołłów goronce granaty źrą i wiagzdy w chabrach stronch skrzydałrenki dromader skradocha garbani srebroje — on że kokodryl w złotawach [...][23].

Po raz kolejny powtórzyć wypada, że teksty są skrajnie nacechowane fonicznie, niewiele mając przy tym wspólnego z młodopolską „muzycznością". Aliteracyjność i „repetycyjność" (nieustanne powtórzenia rdzeni „flankowanych" najróżniejszymi afiksami) osiągają pułap nieznany wcześniejszej literaturze polskiej. Inwencja poety w tworzeniu homofonizujących układów paronomastyczno-słowotwórczych zdaje się nie mieć granic. W przywołanych fragmentach widać przy tym, w jaki sposób Wat rozbija powagę glosolalicznego „świętego bełkotu"[24] — pośród wypowiedzeń tworzących namopaniki (niekiedy noszących wyraźne ślady stylizacji biblijnej) znaleźć można frazy takie jak: „babuw czary",

[20] Por. analizy: J. Płuciennik, *Awangardowy „święty bełkot" Wata*, [w:] *Szkice o poezji Aleksandra Wata*, red. J. Brzozowski, K. Pietrych, Warszawa 1999, s. 24–46; K. Pietrych, *W chaosie i nicości. O młodzieńczych utworach Aleksandra Wata*, [w:] *Pamięć głosów. O twórczości Aleksandra Wata*, red. W. Ligęza, Kraków 1992, s. 79–80; H. Zaworska, *Nurt „Nowej Sztuki"*, [w:] *Literatura polska 1918–1975*, t. 1, red. A. Brodzka, H. Zaworska, St. Żółkiewski, Warszawa 1975, s. 370; B. Śniecikowska, *„Nuż w uhu"?*, dz. cyt., s. 171–205.

[21] A. Wat, *Żywoty*, [w:] *Antologia polskiego futuryzmu*, dz. cyt., s. 278.

[22] Tegoż, *Namopańik Barwistanu*, [w:] *Antologia polskiego futuryzmu*, dz. cyt., s. 282.

[23] Tegoż, *Namopanik charuna*, [w:] *Poezje zebrane*, oprac. A. Micińska, J. Zieliński, wstęp A. Micińska, Kraków 1992, s. 151–152.

[24] Por. J. Płuciennik, dz. cyt.

„o basy wiary, o bary ras", „chrabonszczy lew o chrabonczyna", „dromader skradocha", „na wyjach trawa", „kokodryl w złotawach". „Muzyczność" młodopolska natomiast zakładała całkowitą powagę i — mimo pewnej semantycznej „mgławicowości" — zrozumiałość tekstów choćby na ich podstawowym poziomie (odczytanie sensów poszczególnych słów i fraz).

Na zupełnie innym krańcu eksperymentatorstwa (i tradycji literackiej) sytuuje się z kolei Sternowski *arak*:

arak

radosna nosa kara
arak asonans o dar![25]

W pierwszej chwili tekst wydaje się zupełnie niekoherentny, wręcz nonsensowny. W kontakcie z pierwodrukiem można wręcz odnieść wrażenie, że mamy do czynienia przede wszystkim z zabawą typograficzną[26]:

Uważne odczytanie pozwala jednak na odnalezienie stosunkowo spójnej warstwy znaczeń. Pierwszy wers nie budzi szczególnych zastrzeżeń (arak jako radosna kara dla nosa), trudniej rozszyfrować wers drugi. Można próbować odnaleźć tu pewną płaszczyznę metaartystyczną: w obliczu wyraźnego nacechowania dźwiękowego utworu przestaje dziwić słowo „asonans" (tym bardziej, że z asonansem mieliśmy już w króciutkim wierszu do czynienia — „arak" : „kara"), „o dar!" daje się tłumaczyć jako puentujące tekstową miniaturę eksklamacyjne zamknięcie, odnoszone do samego araku lub do daru tworzenia asonansów (kompozycji nacechowanych fonicznie?). Jeśli jednak uzmysłowimy sobie zasadniczą modalność tekstu[27], odczytanie znaczeń okaże się całkowicie drugorzędne. Podstawowym celem było wszak nie sformułowanie doniosłego, spójnego

[25] A. Stern, *Wiersze zebrane*, wstęp i oprac. A. K. Waśkiewicz, t. 1, Kraków–Wrocław 1986, s. 84.

[26] Tekst w pierwotnym kształcie graficznym przywołuję za pierwodrukiem: A. Stern, A. Wat, *Nieśmiertelny tom futuryz*, Warszawa 1921, brak paginacji.

[27] O pojęciu modalności w przyjętym przeze mnie rozumieniu — por. W. Bolecki, *Modalność. (Literaturoznawstwo i kognitywizm. Rekonesans)*, [w:] *Sporne i bezsporne problemy wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2002, s. 433–438.

komunikatu słownego, a stworzenie ludycznych raków czy raczej — wspomaganego graficznie palindromu[28]. Pozostajemy zatem w kręgu starej tradycji literackiego żartu ubranego tym razem w lekkie aliteracyjne szaty.

Wciąż jeszcze nie przyjrzeliśmy i nie przysłuchaliśmy się wszystkim niezwykłym okazom z fonostylistycznego „bestiarium" futuryzmu, pozostawiającym daleko w tyle „muzyczność" młodopolszczyzny. Futurystyczny wiersz może okazać się całotekstową homofoniczną onomatopeją o intrygującym kształcie graficznym. Co więcej, tego rodzaju konstrukcja wcale nie musi abstrahować od semantyki[29]. Dowodem *Moskwa* Młodożeńca:

tu-m czy-m ta-m?
tam-tam TAM —
TU-M — —
tam-tam TAM tam-tam-tam TAM
TU-M TU-M
czy-m tam-tam? tam-tam? czy-m tam?
TAM-M? TUM-M?
czyli-m tam? — jeżeli-m tam to i tu-m
TUM-TUM
a i tam a i tum — — —
oj-ja JJAJ tam a i tu-m —
to-m i tam i tum
TUM[30].

Niezwykłe, spektakularne onomatopeje miewały w futuryzmie także zupełnie inną, chyba nie mniej zaskakującą postać — przykładem fragment utworu Tytusa Czyżewskiego *Pastorałki (misterium)* z tomu *Pastorałki*:

[...]
SKRZYPCE
tiri, tiri, tili, tili
zagrajmy se w tej to chwili
wili li wili
od o-zorzy do wilii

KOBZA
me — e — le — me
kozu — be — kozu — me
buli-wybuli mojej kozuli

[28] Por. P. Majerski, *Anarchia i formuły. Problemy twórczości poetyckiej Anatola Sterna*, Katowice 2001, s. 31; B. Śniecikowska, *„Nuż w uhu"?*, dz. cyt., s. 364–366.

[29] Por. np. E. Balcerzan, *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasieńskiego*, dz. cyt., s. 69; J. Dziarnowska, *Słowo o Brunonie Jasieńskim*, Warszawa 1978, s. 19–20; M. Delaperrière, *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*, przeł. A. Dziadek, Katowice 2004, s. 222–223; B. Śniecikowska, *„Nuż w uhu"?*, dz. cyt., s. 36–37, 282–286.

[30] St. Młodożeniec, *Kreski i futureski*, Warszawa 1921, brak paginacji. Przedruki zwykle nie zachowują wszystkich graficznych uporządkowań tekstu.

KLARYNET
mula — ula u la la
matulina matula
kolebina, koleba
telebina, teleba
u — la — la
[...][31].

Dominantą cytowanego fragmentu są zupełnie już niemłodopolskie z ducha dźwiękowe nawiązania do ludowości. Fonostylistyka folkloru jest maksymalnie zagęszczona, w niezwykłym stopniu zintensyfikowana i słowotwórczo udziwniona. Ludowy wzorzec zdaje się blaknąć w porównaniu z instrumentacyjnym majstersztykiem Czyżewskiego.

Okazuje się jednak, że ludowość i prymityw (zdecydowanie wykraczający już poza folklor) wprowadzić można do tekstu jeszcze bardziej spektakularnie. A przy tym — zupełnie inaczej, niż robił to Czyżewski. Glosolaliczny wiersz Sterna, *½ godziny na żelonym bżegu*, brzmi — i wygląda — następująco:

co to
wieś!
naprawdę!

baba **alaba** **lipopo**
aba **laba** **baa**
pali **pali** **ba**
popo **popo** **popo**
aba

baba **bab** **li**
abab **abab** **aba**
palimpo **palimpo** **lipopo**
lipo

po ab
palimpo
li
li![32].

Wyraźnie widać, i słychać, że nie pozostało tu już nic z młodopolskiej „muzyczności" ani też — z młodopolskiej fascynacji folklorem. Zagadkowość, niejasność, tajemniczość (bez wątpienia obecne w wierszu) nie mają nic wspólnego z semantycznymi „mglistościami" spod znaku symbolizmu. Utwór Sterna do dziś pozostaje szokującą, palimpsestową (?), ludyczną zagadką, dziwną układanką (rozsypanką?) zbitek fonemów[33]. Dadaizujące, „gaworzące" glosolalie

[31] T. Czyżewski, *Poezje i próby dramatyczne*, wstęp i oprac. A. Baluch, Wrocław 1992, s. 196–197.
[32] *Nuż w bżuhu. 2 jednodńuwka futurystuw*, Kraków–Warszawa 1921, s. 2.
[33] Por. interpretacje: P. Majerski, dz. cyt., s. 28–29; G. Gazda, *Futuryzm w Polsce*, Wrocław 1974, s. 87; B. Śniecikowska, *„Nuż w uhu"?*, dz. cyt., s. 286–298.

zapisane w sposób skrajnie daleki od regularnych uporządkowań wersyfikacyjnych wciąż intrygują i prowokują odbiorców. Jesteśmy już bardzo blisko bieguna desemantyzacji wypowiedzi. Okazuje się jednak, że i w tych „podbiegunowych" rejonach pozostaje sporo przestrzeni na różnorodne eksperymenty fonostylistyczne.

Warto zacytować inny tekst Sterna — glosolaliczno-onomatopeiczne fragmenty *Romansu Peru*. Także w odbiorze tych zaskakujących struktur dźwiękowych niebagatelną rolę odgrywa zapis. Pełnia księżyca nad morzem oglądana przez dwoje kochanków (najpewniej nierozumiejących swych języków) okazuje się tak urzekająca, że... aż brak (polskich) słów:

pełnia Księżyca nad morzem.

mśc łłł bł **OOO** (uu)

źź st st

lu — la — lu **oang**

mlst **o - lo - lo**

szarf roztęcze . ma

l**a**nka. l**a**nka.

h — eh — thhh **łłł**

AAAA (uu) **K?**

dzann. dzan
[...][34].

Czas zamknąć futurystyczne wypisy. Przywoływanie tekstów Sterna, Wata, Jasieńskiego, Czyżewskiego i Młodożeńca to dla „brzmieniowo zorientowanego" literaturoznawcy duża przyjemność. Lektura (najlepiej głośna, ale dokonywana „pod dyktando" niezwykłej typografii) tych niemal stuletnich wierszy wciąż może być źródłem zdumienia i powodem do śmiechu. Wydaje się, że rozpasany futuryzm wcale się nie zestarzał. Jedną z zasadniczych przyczyn takiego stanu rzeczy jest bez wątpienia wielka inwencja fonostylistyczna poetów[35].

Powróćmy jednak do tytułowego pojęcia „nowa muzyczność". Odnoszę je, naturalnie jako przekroczenie ówczesnej poetyki, do „muzyczności" przypisywanej młodopolszczyźnie, a zatem do „muzyczności", która dość klarownie charakteryzuje dużą, stosunkowo spójną grupę tekstów. Już zaprezentowane

[34] *Gga. Pierwszy polski almanach poezji futurystycznej. Dwumiesięcznik prymitywistów*, Warszawa 1920, s. 11.

[35] Naturalnie w zestawieniu z różnorakimi eksperymentami fonostylistycznymi awangardy europejskiej polscy futuryści nie jawią się już jako odkrywający zupełnie nieznane lądy nowatorzy. Por. B. Śniecikowska, *„Nuż w ułu"?*, dz. cyt. (piszę o tym w różnych miejscach swojego wywodu).

przykłady pokazują, że „nowa muzyczność" byłaby „muzycznością" zupełnie innego rodzaju, daleką od wspomaganej fonostylistycznie nastrojowości, tajemniczości, „rozlewności". Czy jednak w ogóle można mówić o „muzyczności" w odniesieniu do tak różnych, niekiedy zupełnie „wariackich" sposobów brzmieniowego udziwniania utworów jak te, które stosowali futuryści? Sądzę, że tak. Problem tkwi jednak gdzie indziej. Jak wspominałam na wstępie, aby istotnie wskazywać pojawienie się „nowej muzyczności", dowieść trzeba, że zjawiska zaprezentowane na najbardziej spektakularnych literackich przykładach objęły, a może nawet — nadal obejmują — szerszą grupę tekstów. Bezcelowe byłoby wszak mówienia o „nowej muzyczności" w odniesieniu do spuścizny jednego efemerycznego ugrupowania, nawet jeśli jego instrumentacyjne dokonania były wyjątkowo spektakularne[36]. Pytanie brzmi zatem: czy istotnie futuryzm przyniósł konglomerat zjawisk fonostylistycznych, który dał początek „nowej muzyczności"?

W drugiej części artykułu poszukać chcę odpowiedzi na tak postawione pytanie. Poświęcam ją twórczości poetów awangardy krakowskiej i pewnym — bardzo szkicowo tu zaprezentowanym — zjawiskom poezji współczesnej. Konsekwentnie na pierwszym planie umieszczam same teksty literackie, pozwalając gęstej fonicznie liryce mówić (dźwięczeć) za siebie.

Tadeusz Peiper, zajadły przeciwnik „natrętnych zbliżeń dźwiękowych"[37], pisał w jednym ze swych utworów literackich:

> Żart, żart, ż, art, Artur.
> Artur, jego żona, Stefa, Stefa, Stefanja.
> To małżeństwo: chyży okręt dla małego męża,
> […][38].

Stylistyczną dominantą przywołanego krótkiego fragmentu są bez wątpienia, wbrew teoretycznym enuncjacjom autora, aliteracje inicjalne i wewnątrzwyrazowe, homofonizujące poszczególne wersy powtórzenia leksykalne (ciekawa wariacja na temat poliptotonu), figury: etymologiczna i pseudoetymologiczna. Silnie wyeksponowane działania na brzmieniach krańcowo różnią się także od dźwiękowości młodopolszczyzny.

W kontekście rozważań o „nowej muzyczności"[39] przywołać warto także słynne Peiperowskie układy rozkwitania[40]:

---

[36] Dowodziłam w innym miejscu, że całokształt futurystycznych działań na brzmieniach objąć można terminem „futurystyczna poetyka dźwięku" (por. tamże, s. 520–543). Pojęcie „nowej muzyczności" nie może być jednak tożsame z samą poetyką dźwięku futuryzmu.

[37] T. Peiper, *Tędy (Rytm nowoczesny)*, [w:] *Pisma wybrane*, oprac. St. Jaworski, Wrocław 1979, s. 67 (pierwodruk: „Kwadryga", grudzień 1929 — styczeń 1930, nr 3–4).

[38] Tegoż, *Na przykład. Poemat aktualny*, Kraków 1931, s. 6.

[39] Przedstawiana tu koncepcja „nowej muzyczności" (wyłaniająca się z analiz liryki XX w.) różni się zasadniczo od Peiperowskich postulatów precyzyjnej, wyliczonej dźwiękowości poezji, opartej na stosunkowo odległych w płaszczyźnie tekstu odpowiedniościach brzmieniowych. Peiper w swych propozycjach zmian w fonostylistyce poezji również posługiwał się pojęciem „nowa muzyczność" (por. np. *W „Peiperowni". Wywiad Zbigniewa Budzyńskiego*, [w:] T. Peiper, *O wszystkim i jeszcze o czymś. Artykuły, eseje, wywiady (1918–1939)*, Kraków 1974, s. 443; pierwodruk: „Młodzi idą", listopad 1936). W swoich tekstach literackich nie zawsze jednak stosował się do własnych wytycznych metaartystycznych.

Cień,
czarny ptak,
czarny ptak naszych westchnień
ssie złote wymię, ssie słońce,
czarny ptak.
[...][41];

Że, że wśród mych ścian światy, że wśród mych ścian skomlą światy,
światy z miast, z miast które morzą, morzą nie ludzi lecz gwiazdy,
morzą śpiewem, śpiewem cedzącym niebo, cedzącym je przez głoski dumy,
[...][42].

Dostrzec trzeba, że kompozycja rozkwitająca wyraźnie organizuje przestrzeń foniczną utworu. Powtórzenia słów i fraz, wsparte dodatkowo poprzez uporządkowania aliteracyjne w obrębie powtarzanych i modyfikowanych fragmentów wersów, wpływają nie tylko na recepcję sensów, ale także na recepcję brzmień utworu. Precyzyjne, bliskie, choć nie w pełni przewidywalne repetycje dźwięków stają się bardzo wyraziste, niemal natrętne.

Bliskie w płaszczyźnie tekstu chwyty instrumentacyjne nie były zatem, jak widać, w twórczości Peipera rzadkością. Sygnałem fonicznego eksperymentu bardzo często staje się już sama trudność głośnej artykulacji tekstu. Warto, by w tym miejscu wybrzmiało jeszcze kilka wersów zaczerpniętych z liryki, która sprzeciwiać się miała fonetycznym igraszkom[43]:

[...]
Gładcy, giętcy, gładcy jak trzcina, giętcy jak cięciwa na trzcinie,
uściskami kawałkowani, w kawałki ciał wsunięci,
wtarci we własne skóry, powodzią suchych chwil zalani,
[...][44];

---

[40] Układ rozkwitania nie jest całkowitą awangardową nowością literacką — dyskutowano już wielokrotnie o jego związkach z tradycją ludową i retoryczną, a także o relacjach z innymi dwudziestowiecznymi innowacjami artystycznymi (por. np. J. Przyboś, *O poezji integralnej*, [w:] *Linia i gwar*, t. 1, Kraków1959, s. 34–35; J. Cieślikowski, *Wielka zabawa*, Wrocław 1985, s. 134–135; J. Sławiński, *Poetyka i poezja Tadeusza Peipera*, „Twórczość" 1958, nr 6, s. 76; R. Krynicki, *Paradoksy awangardyzmu*, „Nurt" 1969, nr 12, s. 53). Bez wątpienia jednak konsekwentnie stosowane konstrukcje tego rodzaju były w polskiej awangardzie swoistym *novum*.

[41] T. Peiper, *Chorał robotników*, [w:] *Pisma wybrane*, dz. cyt., s. 273.

[42] Tegoż, *Że*, [w:] *Raz. Poezje*, Warszawa 1929, s. 7.

[43] Nie sugeruję bynajmniej, że poezja Peipera była w perspektywie fonostylistyki całkowitym zaprzeczeniem jego myśli metaartystycznej (postulowane „rozsunięcie" współbrzmień w płaszczyźnie wiersza, rymy oddalone, ale regularne, rezygnacja z rymów wewnętrznych, aliteracji, onomatopei), utrzymuję jednak, że w przypadku wielu wierszy reguły określone w tekstach programowych Peipera uległy zawieszeniu. Zastanawiające, że kwestie te nie były szerzej komentowane przez licznych badaczy spuścizny przywódcy awangardy krakowskiej. Szerzej na ten temat piszę w artykule: B. Śniecikowska, *„Oddalenia, związki na odległość"? — o warstwie dźwiękowej wiersza Tadeusza Peipera*, [w:] *Awangardowa encyklopedia, czyli słownik rozumowany nauk, sztuk i rzemiosł różnych. Prace ofiarowane Panu Profesorowi Grzegorzowi Gaździe*, red. I. Hübner, A. Izdebska, J. Płuciennik, D. Szajnert, Łódź 2008, s. 279–291.

[44] T. Peiper, *Na plaży*, [w:] *Raz. Poezje*, dz. cyt., s. 25.

Rynsztokiem ulicy, na okrętach z dymu
gęsta płynie pieśń, co poczęta z pyłu
gna na wybrzeża warg. Wargami waży winy.
[...][45].

Działania na brzmieniach częste były również w liryce innego twórcy awangardy krakowskiej, Jana Brzękowskiego, stając się niemal znakiem firmowym jego poezji. Oto kilka spektakularnych przykładów użycia aliteracji i pozornej figury etymologicznej:

o rozbij się nad Paryżem ryżą mgłą pożądań
rozwiń jak róża rozchyl warg czerwienią
wiesz jak mocno cię pożądam
czerwieni
słów wydarty język.
[...][46];

[...]
niebo miedziany pożar krzyczał — krzyczał coraz szerzej
a w dole rosło słońce słońsze — jak krew słone
w usta wchodziło drżący ptak.
[...][47];

otwórz soczewki oczu
sok łez niech zaszumi jak szampan
[...][48].

Krótkie wypisy z tekstów Zwrotniczan zamknę przypomnieniem fragmentów wierszy Juliana Przybosia, poety, którego twórczość wyjątkowo silnie nacechowana była swoistym konceptyzmem brzmieniowo-semantycznym. Prezentuję poniżej wybrane przykłady użycia aliteracji, harmonii wokalicznej, niedokładnych i nieregularnych rymów, pozornych figur etymologicznych, onomatopei. Warto przy tym zwrócić uwagę na interesującą współpracę między układem wersyfikacyjnym (i co za tym idzie — układem graficznym) a eksponowaniem odpowiedniości brzmieniowych.

[...]
Już
pęd
zębatych trybów
kół
wwierca się w fabryk brzuch.
W dół
rwie

[45] Tegoż, *Pochód robotniczy*, [w:] *Pisma wybrane*, dz. cyt., s. 272.
[46] J. Brzękowski, *anioł*, [w:] *Zaciśnięte dookoła ust*, Warszawa 1936, s. 8.
[47] Tegoż, *kobiety moich snów*, [w:] *Zaciśnięte dookoła ust*, dz. cyt., s. 6.
[48] Tegoż, *erotyk*, [w:] *Wiersze awangardowe*, wybór, słowo wstępne i nota wydawcy St. Jaworski, Kraków 1981, s. 41.

rowami
szybów.
[...][49];

[...]
Hurmem,
stopami o gruz,
skłębia się pochód dudniący, podrywa się, urywa –
wrósł.
[...][50];

[...]
Twardy maszyn harmider wrze.
Czarny tłum, pochwycony w rygor,
ostatnim skurczem
z rur
wy-wrze
rzeczy kształtnego żelaza i wielokrotnych form.
[...][51];

Okolica wymknie się mowie,
jeśli dróg nie okoli mozół.
[...][52];

[...]
Słońce łaskotało błyskotliwie po stopach
bosej zgrai terkoczącej tornistrami ze szkoły.
[...][53];

Leżę opryskany jaskrami na trawie.
Jak jętki drgają nad stawem rojne iskry upału.
[...][54].

Przykłady działań instrumentacyjnych zaczerpnięte z twórczości poetów awangardy krakowskiej okazują się zdecydowanie mniej spektakularne, mniej zróżnicowane i mniej szokujące niźli wypisy z tekstów futurystycznych. Niewątpliwie jednak nacechowanie brzmieniowe liryki Zwrotniczan znacznie odbiega od przedawangardowej tradycji literackiej. W ich utworach uderza wyjątkowo częste, dalekie od symbolistycznych prób „upieszczenia słuchu”[55] użycie aliteracji i rozmaitych chwytów paronomastycznych (w szczególności pozornej figury etymologicznej), silna onomatopeizacja fragmentów tekstów, niespodziewane

[49] J. Przyboś, *Dachy*, [w:] *Pisma zebrane. Utwory poetyckie*, t. 1, oprac. R. Skręt, przedmowa J. Kwiatkowski, Kraków 1984, s. 7.
[50] Tegoż, *Na budowie mostu na Wiśle*, [w:] *Pisma zebrane*, dz. cyt., s. 26.
[51] Tegoż, *Warsztaty*, [w:] *Pisma zebrane*, dz. cyt., s. 29.
[52] Tegoż, *Wóz*, [w:] *Pisma zebrane*, dz. cyt., s. 48.
[53] Tegoż, *Na nowiu*, [w:] *Pisma zebrane*, dz. cyt., s. 76.
[54] Tegoż, *Chwila*, [w:] *Pisma zebrane*, dz. cyt., s. 91.
[55] W. Zagórski, *Czym jest forma w poezji?*, „Wędrowiec” 1896, nr 43. Cyt. za: L. Pszczołowska, dz. cyt., s. 87.

„oddźwięki" rymowe w przestrzeni nieregularnych wersyfikacyjnie wierszy[56]. Takie użycie wspomnianych chwytów uznać by można z perspektywy polskiej tradycji tak zwanej „poezji wysokiej"[57] za… nadużycie. Wymienione środki stylistyczne typowe były wprawdzie dla tradycji młodopolskiej, nigdy jednak nie występowały łącznie w takim zagęszczeniu i jednocześnie w takich układach wierszowych (poza wersyfikacją regularną).

Poetyka dźwięku krakowskiej grupy różni się znacznie od poetyki dźwięku futuryzmu, odmienności polegają przy tym nie tylko na samym katalogu chwytów (dłuższym w przypadku futuryzmu; zabiegi Zwrotniczan niejako zawierają się w zbiorze chwytów stosowanych przez futuryzm), ale także na chwytów tych funkcjonalizacji. Nad instrumentacyjnymi działaniami Jasieńskiego, Wata, Sterna, Młodożeńca i Czyżewskiego unosił się duch ludyczności, daleko skoligacony ze zrodzonym w „Cabaret Voltaire" duchem dada. Brzmieniowe „rozpasanie" futuryzmu, docierające nierzadko do granic semantyki, służyło przy tym różnorakim celom, m.in. intertekstualnym dialogom z tradycją kultury i literacką współczesnością (namopaniki, *Piecyk* Wata), stylizacji (np. na ludowość), eksplorowaniu granic języka (między komunikatem a bełkotem: namopaniki, glosolaliczne eksperymenty Sterna, słowotwórczo-instrumentacyjne zabawy Młodożeńca[58]), grom z tradycją (*arak* Sterna), kreacji komicznych fabuł (wiersze Sterna, Czyżewskiego, Młodożeńca[59]). Skrajnie intensywne zabiegi na brzmieniach pełniły niekiedy nawet funkcję wierszotwórczą (*Południe* Sterna).

Poetom z grupy Peipera chodziło natomiast przede wszystkim o kunsztowne, znaczeniotwórcze spinanie tekstów klamrami brzmień, dalekie przy tym od futurystycznego „rozwichrzenia" i niezobowiązującej semantycznie ludyczności[60]. Działania takie w oczywisty sposób budowały nastrój wiersza — odległy zwykle od „muzycznej" nastrojowości młodopolszczyzny[61] (spektakularnym przykładem „maszynowa" dynamika rwanych fraz w trzech pierwszych z cytowanych wierszy Przybosia, pochodzących z wczesnych tomów *Śruby* i *Oburącz*). Częstokroć wiązały się również z metaforotwórczymi zabiegami na znaczeniach. Przykładowo we frazach Peipera „[...] płynie pieśń, co poczęta z pyłu / gna na wybrzeża warg. Wargami waży winy" wyrazy połączone aliteracjami stanowią jednocześnie kluczowe dla rozumienia tekstu przenośnie.

---

[56] Por. A. Okopień-Sławińska, *Pomysły do teorii wiersza współczesnego. (Na przykładzie poezji Przybosia)*, [w:] *Styl i kompozycja*, red. J. Trzynadlowski, Wrocław 1965, s. 183; tejże, *Wiersz awangardowy dwudziestolecia międzywojennego (podstawy, granice, możliwości)*, „Pamiętnik Literacki" 1965, z. 2, s. 428–439.

[57] Do nurtu „poezji niepoważnej" (np. sowizdrzalskiej, ulotnej itd.) odnoszą się nieco inne reguły. O różnorakich koncepcjach brzmieniowości liryki — por. L. Pszczołowska, dz. cyt., s. 61–93.

[58] Por. np. B. Śniecikowska, *„Nuż w uhu"?*, dz. cyt., s. 227–235.

[59] Por. tamże, s. 418–441.

[60] Naturalnie zdarzają się wyjątki. Jednym z nich jest cytowany wyżej Peiperowski „wywód pseudoetymologiczny": „Żart, żart, ż, art, Artur" sugerujący, dość ludycznie, pokrewieństwo między słowem „żart" i imieniem „Artur".

[61] Tym, którzy zarzucają Peiperowskiemu rytmowi, „że nie wystarcza do zadowolenia słuchu", odpowiada twórca, iż „zależy to od słuchu". „Monotonne śpiewkowanie", rytmiczność poezji wywodząca się z pieśni ludowych nie zadowoli już ludzi wykształconych na nowej, nowoczesnej muzyce (T. Peiper, *O dźwięczności i rytmiczności*, [w:] *Myśli o poezji*, Kraków 1974, s. 91; pierwodruk: „Pion", 25 maja 1935).

U Brzękowskiego czytamy: „w dole rosło słońce słońsze — jak krew słone". Bliskie dźwiękowo słowa: „słońce", neologiczny przymiotnik w stopniu wyższym „słońsze" i przymiotnik „słone" tworzą pozorną figurę etymologiczną, sugerując wspólnotę semantyczną między „słońcem" a „słonością" (krwi i — w domyśle — łez). Podobnie gęstą aliteracyjno-paronomastyczną siatkę brzmień markującą bliskość znaczeń konstruuje Brzękowski w wersach: „rozbij się nad Paryżem ryżą mgłą pożądań". Ze zbliżonymi zabiegami mamy do czynienia w cytowanych fragmentach tekstów Przybosia, przykładowo: foniczne pokrewieństwa sugerują związek między zestawionymi ze sobą w metaforach słowami „opryskany" i „jaskrami" czy „łaskotać" i „błyskotliwie". Paradoksalnie, stosunkowo najbliżej „potoczystej", eufonicznej, opartej na paralelizmach i bliskich (ale nie za bliskich i nie nazbyt trudnych artykulacyjnie) powtórzeniach dźwiękowych „muzyczności" młodopolskiej sytuują się... fragmenty sztandarowego awangardowego „wynalazku": poematów rozkwitających Peipera.

Naturalnie nie wszystkie z opisanych tu dźwiękowych fajerwerków zachowały swą atrakcyjność w literaturze kolejnych dekad. Zaskakuje jednak fakt, że — nawet jeśli to proces w dużej mierze podskórny, nieświadomy — bardzo wiele zabiegów typowych dla ludycznego futuryzmu odnaleźć można w poezji powojennej. Zazwyczaj są one jednak niejako przefiltrowane przez poetykę dźwięku (i sensu) awangardy krakowskiej. Różnorakie foniczne zbliżenia, żonglerka podobnymi brzmieniowo cząstkami słów i wersów rzadko docierają do granic asemantyczności, rzadko też przybierają znane z liryki futurystów formy słopiewne, namopaniczne czy mirohładowe [62]. Zwykle zabiegi na brzmieniach trzymane są w ryzach „twardej" semantyki, nawet jeśli okazują się *par excellence* ludyczne. Mówiąc o powojennych wcieleniach awangardowej fonostylistyki, myślę między innymi o szerokim nurcie poezji lingwistycznej, o twórczości niejako „osobnego" Białoszewskiego czy wreszcie o współczesnych poetach neolingwistach.

Nie miejsce tu, by proponować najbardziej nawet szkicowe analizy porównawcze wskazanych wielkich obszarów liryki II połowy XX wieku i zaprezentowanych wcześniej działań awangardowych. Posłużę się jedynie kilkoma klarownymi literackimi egzemplifikacjami interesujących mnie zjawisk. Warto, by wybrzmiały w tym miejscu dwa zupełnie różne teksty poetów lingwistów: doniosły, „brzemienny brzmieniem"[63] fragment *Wstępu do poetyki* Zbigniewa Bieńkowskiego oraz ludyczny *Skandal z pocałunkiem* Edwarda Balcerzana:

> Czy mam pozostać na brzegu
> kiedy rzeczywistość już dwoi się, troi, zbroi
> [...]
> *o wszyscy święci etymologii,*
> *różo różańcowa,*
> *różo wonności pełna,*
> *różo różności winna,*
> *różo polna w stanie kwitnienia,*
> *różo leśna w drzewostanie,*

[62] Por. przypis 19.
[63] Z. Bieńkowski, *Wstęp do poetyki*, [w:] *Trzy poematy*, Warszawa 1959, s. 73.

różo przydrożna,
przydrożny kamieniu
(o drogo drogocenna)
kamieniu zakamieniałości,
stolico stokrotności,
wieżo wyższości pełna,
owco obcości wełna,
[...]
promieniu złoty ptaku,
zły złytoptaku,
o wodo urzeczona,
rzeko uwodzicielska,
[...]
o morze, o szerokie morze możliwości,
[...]
słowa Słowackie,
słowa słowicze,
słowa na wolności,
a także – niech już będą – słowa w kapeluszu,
a także – przede wszystkim – słowa z podniesioną głową,
słowa coraz donośniejsze,
słowa coraz –
[...][64];

w kredensie śpiewały pękające szklanki

– oni całują się na ulicy
– oni całują się na uliii...

przechodniom pierzchły oczy oczliki
w glonach neonów podpłynęły pod wargi

przyszedł jeden zawiesił odważnik
powiedział serce wyżywią warzywa
[...]
rodziny
radziły
rodziły się sądy
spadały kropliste czepiały się warg
w klozetach topiono przez noc telefony
kopnięte miauczały oskarżam oskarżam
o skargo skarżyły osk... Oskar Wilde...[65].

Tekstową podróż przez dźwięki zakończyć chcę przywołaniem propozycji młodych współczesnych poetów neolingwistów[66]. Poniżej proponuję lekturę tekstów

[64] Tamże, s. 69–70.

[65] E. Balcerzan, *Morze, pergamin i ty*, Poznań 1960, s. 32.

[66] To nazwa ukuta przez samych twórców (ich wystąpienie programowe nosi tytuł *Manifest Neolingwistyczny v. 1.1*). Pojawiły się już także, zaproponowane przez samych poetów bądź ich „krytykę towarzyszącą", propozycje terminów: „postneolingwizm", „archelingwizm", „poezja lingwizująca", „kinderyzm" (J. Mueller, *Czy istnieje jeszcze poezja lingwistyczna?*, [w:] *Gada!zabić? pa]n[tologia neolingwizmu*, redakcja (nawigacja) M. Cyranowicz, P. Kozioł, Warszawa 2005, s. 226–233; P. Kozioł, *Ile lingwizmów?*, [w:] *Gada!zabić?*, dz. cyt., s. 233–238; J. Mueller-Liczner, *Zagniazdowniki/Gniazdowniki*, Kraków 2007, 2. strona okładki). Sami poeci zdążyli już (m.in. na kartach antologii swych tekstów) ogłosić śmierć neolingizmu (*Gada!zabić?*, dz. cyt., s. 7–15). W niniejszym szkicu pozostaję przy nazwie neolingwizm, wydaje się zresztą, że na dobre przylgnęła ona do

dwóch autorek, których twórczość podąża w nieco odmiennych, ale w obu wypadkach silnie zakotwiczonych w awangardzie, kierunkach. Oto kilka fragmentów z tomu *Zagniazdowniki / Gniazdowniki* Joanny Mueller-Liczner:

kararak

na marę romy

gdy słońce raka zagrzewa
z uroczysk się schodzą na gody
głodne gady a gzuby na zguby
wywodzi nać bergamotek
w gruszach macior głuchnie gruchanie
z matek-motków idą jak z płatka
prosiątka w kryzach chryzantem
[...][67];

[...]
alarm! mrala!
krzyczy kobuz lelek duje
powij! powij!
[...]
ty ku kółku gdy ja z kółka
kabalarka bieli koby
szarady roszady ornitomancje
[...][68];

[...]
zimorodek do pełni pustułkę zagrzewa
lunatyk na ukulele glosolalie gra nowalijkom
migruje ku ekwinokcji będzianin z bałałajką
[...][69].

Mueller wyraźnie zafascynowana jest słowotwórczą i (pseudo)etymologizacyjną potencją języka, co łączy jej literackie poszukiwania m.in. z twórczością poetów takich jak Wat czy Młodożeniec (a także np. z „będzianinem" Chlebnikowem). U Mueller wszystko traktowane jest jednak „na poważnie", poetka nie pozwala sobie na niezobowiązującą semantycznie zabawę dźwiękową. Zbliżone wydają się wczesne poczynania artystyczne Marii Cyranowicz:

zamiast tortu tortury
bitwa o anglię zamiast
dobranienocka psy
szczekające paszcze
zamiast
[...][70].

(dotychczasowej) twórczości poetów takich jak J. Mueller, M. Cyranowicz, J. Lipszyc, M. Cecko, M. Kasprzak, K. Hagmajer.

[67] J. Mueller-Liczner, *Zagniazdowniki*, dz. cyt., s. 11.
[68] Tejże, *kobyłka u płotu. betlejka*, [w:] *Zagniazdowniki*, dz. cyt., s. 31.
[69] Tejże, *wiosna, lato, jesień, zima... i wiosna*, [w:] *Zagniazdowniki*, dz. cyt., s. 39.
[70] M. Cyranowicz, *zamiast*, [w:] *i magii nacje*, Kraków 2001, s. 9.

W ostatnich tomach poetka zdecydowała się jednak na wyraźną zmianę modalności tekstów, podążając fonostylistyczną ścieżką wytyczoną w Polsce przez najsilniej dadaizujące eksperymenty futuryzmu. Cyranowicz interesująco łączy przy tym zabiegi dźwiękowe z graficznymi[71]. Oto przykład *par excellence* paronomastycznego zastosowania postulatu „słów na wolności", gdzie poszczególne wersy są jednocześnie ocierającymi się o nonsens tautogramami[72].

zęby_zobacz_ziąb_zrąb_zbyć
wrak_wrze_wrabia_warkot_warg
usta_ustać_urwać_ubrać_ubarwić
trwoni_trwa_trawa_trawienie
słodzi_słońce_słota_słota_słowo_słono
ruch_rąk_robi_raban_rąbie_robak
[...][73].

Niekiedy Cyranowicz, wzorem futurystów (i dadaistów) niemal całkowicie rezygnuje z semantyki, konfrontując czytelnika z szokującym mirohładem[74] (zaskakująco bliskim niektórym poczynaniom Sterna czy Schwittersa):

auck_buck_cuck_duck
euck_fuck_guck_huck
iuck_juck_kuck_luck
muck
nuck_ouck_puck_quck
ruck_suck_tuck_uuck
vuck_wuck_xuck_yuck
zuck[75].

Wciąż jednak liczne są teksty Cyranowicz, gdzie eksperyment foniczny i typograficzny wyraźnie pozostają w „twardej" służbie znaczeń:

gruździeń___gałęzie_uciążo
ne_bielmą__samopocudnie_w_
samodnościach_drzew__spojr
zenia_ludzi_buzujące_w_tle
__wymijające_przeimości_tr
amwajowych_szyin__wypade_
przy_pracy_koleiną_w_zmyśl
_zmysłów_przeczy_koleją[76].

[71] Por. A. B., [*Twardy lingwizm — dzieło liberackie*], [w:] *Gada!zabić?*, dz. cyt., s. 287.
[72] Warto zwrócić uwagę, że pojawia się tu, podobnie jak w omawianym wierszu Brzękowskiego *kobiety moich snów*, interesujące przejście od „słońca" do „słono" (u Cyranowicz pseudoetymologiczna skala jest jednak szersza — wiedzie od wyrazu „słodzi", m.in. poprzez „słowo").
[73] M. Cyranowicz, *posłowoki*, [w:] *Piąty element to fiksja*, Warszawa 2004, s. 55.
[74] Por. przyp. 19.
[75] M. Cyranowicz, *auck_zuck*, [w:] *Gada!zabić?*, dz. cyt., s. 284.
[76] Tejże, *śnięgrudę*, [w:] *Piąty element to fiksja*, dz. cyt., s. 33.

Fakt, iż rozliczne awangardowe rozwiązania instrumentacyjne znalazły — i wciąż znajdują kontynuację, daje podstawę do stwierdzenia, że w istocie w dobie dwudziestolecia, przede wszystkim za sprawą futuryzmu i awangardy krakowskiej, nastąpiło wyraźne przeformułowanie kategorii „muzyczności". Zmiany wiążą się z częstym stosowaniem zabiegów, takich jak:

– paronomazja (w szczególności pozorna figura etymologiczna),

– zagęszczone, pogłębione aliteracje inicjalne i wewnątrzwyrazowe, nierzadko współwystępujące z onomatopejami,

– skrajnie trudne artykulacyjnie zestawienia słów i fraz,

– silny konceptyzm brzmieniowo-semantyczny,

– współpraca grafia-brzmienie.

Uznaję, że wskazane fakty literackie dają podstawy do mówienia o „nowej muzyczności". Bez wątpienia „nowa muzyczność" nie jest tak spójna jak „muzyczność" młodopolska, jednakże — podobnie jak ona — jest pewnym uchwytnym konglomeratem zjawisk charakteryzującym określone grupy tekstów.

Agnieszka Wolny-Hamkało pisze (przy okazji analiz współczesnej polskiej liryki): „Każdy dobry poeta »siedzi w języku«, każdy wykorzystuje dźwiękowe podobieństwo wyrazów, dźwiękonaśladowczość, graficzne podobieństwo, układy głosek w głoskach"[77]. Otóż — nie każdy. To, co dla krytyczki początku XXI wieku jest oczywistością, sto lat temu wcale oczywistością nie było. Stało się nią natomiast, przynajmniej w odniesieniu do poezji wielu wybitnych twórców, w II połowie wieku XX. To, jak sądzę, znakomity dowód na istnienie „nowej muzyczności".

Summary

Beata Śniecikowska

'New musicality'? Avant-Garde sound-texture of Polish poetry and its contemporary continuations

The article presents detailed analyses of the irregular sound organisation of the two wings of Polish interwar avant-garde poetry: futurism and the constructivist group Awangarda Krakowska. The starting point of the research is the 'musicality' of symbolist poetry, expanded and overcome by the avant-gardists. Members of both groups paid special attention to the acoustics of poetry creatively employing devices such as paronomasia, onomatopoeia, alliteration, anaphora etc. However, the futurist practice proved more complicated, more diverse and less consistent (sometimes even dada-like). The phonostylistics of Awangarda Krakowska, although still highly innovative, was more 'disciplined', logical and focused on motivating the metaphors by sounds. The experiments of both groups were revived in the Polish post-war poetry (especially in the currents such as *poezja lingwistyczna* and the present *neolingwizm*). It is usually impossible to discriminate between the futurist and constructivist inspirations in the post-war works: sound concepts typical of futurism tend to be used in a more logical, consistent and metaphor-centred way. Hence, the author introduces the term "new musicality" referring to the specific and still vivid poetics of sound, first employed by the Polish avant-gardists.

[77] A. Wolny-Hamkało, *Wykupić go z mafii*, [w:] *Gada!zabić?*, dz. cyt., s. 179.